Quaderns d'Italià 22, 2017 **153-164**

Presentimento e coscienza dell'incesto nei rifacimenti dell'*Edipo re* sofocleo

Daniela Aronica
Universitat de Barcelona
daniela_aronica@ub.edu

Abstract

Numerosi autori hanno adattato l'*Edipo re* sofocleo al proprio contesto storico-culturale. Un elemento, non presente in Sofocle, li accomuna: si tratta del presentimento dell'incesto, vissuto o meno come colpa, da parte di Edipo e Giocasta. L'*Edipo re* di Pasolini rappresenta il momento di massima esplicitazione di questa caratteristica, ormai affiorata, sotto l'influenza delle teorie freudiane, a livello di coscienza. L'operazione pasoliniana si distingue comunque dalle precedenti per aver reso autobiografico il discorso mitico.

Parole chiave: *Edipo re*; Sofocle; Seneca; Pasolini; incesto; Freud.

Abstract. *Premonition and consciousness of incest in the remakes of Sophocles' Oedipus the King*.

Numerous authors have adapted Sophocles' *Oedipus the King* to their historical-cultural context. An element, not present in Sophocles, unites them: the premonition of incest, whether or not assumed as a failing, in Oedipus and Giocasta. Pasolini's *Edipo re* represents the moment of the utmost expression of this characteristic, now emerging, under the influence of Freudian theories, at the level of consciousness. His rehashing, however, stands out from previous retellings as the mythical discourse becomes autobiographical.

Keywords: *Oedipus the King*; Sophocles; Seneca; Pasolini; incest; Freud.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

L'archetipo

L'*Edipo re* di Sofocle viene rappresentato negli ultimi decenni del V sec. ad Atene e, quasi un secolo dopo, Aristotele lo assume a paradigma della tragedia greca, malgrado certe "anomalie" strutturali che effettivamente distinguono quest'opera da tutte le altre. La forte riduzione del cantato degli attori fa sì che la vicenda scenica sia ben distaccata da quella corale, inoltre il corifeo dialoga raramente con gli attori e il coro quasi non commenta i fatti. A parte l'esordio, in cui giunge da Edipo una folla di supplici guidati da un sacerdote, non ci sono nell'opera movimenti di masse, essendo questa interamente fondata sui dialoghi che il protagonista va via via intessendo coi vari personaggi. Teatro di parola dunque in cui la spettacolarità, se si escludono i movimenti orchestrali del coro, sembra volutamente contenuta per far risaltare il parlato. Ma l'eccezionalità della tragedia non si riduce ai tratti distintivi appena citati. Sui diversi livelli di cui è composto il testo agisce infatti «uno schema operativo di rovesciamento»[1] che, una volta entrato in azione, rende uguale e contrario al se stesso precedente ogni elemento del dramma. I livelli principali della forma del contenuto (filosofico, politico e religioso) e quelli della forma dell'espressione (lessico e caratterizzazione dei personaggi) cambiano di segno nel loro svolgersi e assumono valenze opposte a quelle ritenute valide poco prima nel passare da un personaggio all'altro o da un'azione all'altra. Dal punto di vista filosofico si ritrovano in *Edipo re* quattro «modelli di sapere»[2] a confronto e in contrasto tra loro: a ciascuno è conferito valore paradigmatico in relazione alla rispettiva forma di conoscenza.

Edipo è portatore della nuova cultura profana e tecnica dei medici, dei filosofi e degli storici del V sec. La conoscenza avviene per vie empirico-razionali: attraverso l'indagine indiziaria si arriva alla scoperta.

La mantica di Tiresia è invece la vecchia forma di sapere, latrice della verità che non deve essere conquistata, ma che neppure può essere controllata. Essa è "cieca" perché non fa uso della ragione.

Con Giocasta si giunge all'irrazionalismo contrario a ogni conoscenza: la verità deve restare nascosta.

Il sapere della divinità, infine, è "generico", non dà informazioni concrete e si limita a provocare la ricerca di Edipo, che quindi rimane l'unico detentore del *logos*. Con determinazione infatti Edipo procede nel cammino della conoscenza, non tralasciando indizi né testimonianze. L'indagine è condotta con rigore e, sul piano pratico, ha l'esito voluto: la scoperta dell'assassino di Laio. Ma questa rivelazione ne porta con sé altre: Edipo è l'omicida di Laio che è anche suo padre; il giovane si è perciò unito alla madre generando figli che gli sono anche fratelli. Nei contenuti è dunque avvenuto il ribaltamento: Edipo

1. Jean-Pierre Vernant, «Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'*Edipo re*», in Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino: Einaudi, 1976, p. 119.
2. Mario Vegetti, «Forme di sapere nell'*Edipo re*», in Id., *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*, Milano: Il Saggiatore, 1983, p. 23.

da inquisitore è diventato inquisito. D'altra parte, non sembra essere una coincidenza il fatto che, se dal punto di vista scientifico il metodo di ricerca non viene mai messo sostanzialmente in crisi, da quello politico invece l'uso del *logos* risulta dannoso quando Edipo è tiranno e, all'opposto, utile per lui e per gli altri prima dell'ascesa del protagonista al trono (la risoluzione dell'enigma della Sfinge) e dopo la sua caduta (*Edipo a Colono*). Dunque la "sconfitta" di Edipo nella tragedia può forse essere motivata non nell'ottica di una punizione divina contro l'uomo che ha voluto competere con la divinità stessa, ma come condanna dell'impiego del *logos* nell'esercizio di un potere tirannico. Lo «schema operativo di rovesciamento» è applicato, sul piano politico, alla condizione sociale del protagonista che dal vertice della scala gerarchica si trova alla fine addirittura espulso dalla città.

La polivalenza di Edipo è sincronica (è già all'interno della tragedia), prima ancora che diacronica (rispetto, per esempio, ai rifacimenti della tragedia ad opera di altri autori). Nel dramma greco infatti Edipo è contemporaneamente il tiranno condannabile per il suo assolutismo e, sul terreno religioso, il *pharmakós*, la vittima espiatoria che sconta il male della comunità. Da Delcourt[3] a Guépin,[4] da Vernant[5] a Girard[6] questa coincidenza è stata nella sostanza riconosciuta. Ma per arrivare ad essa si è dovuto operare all'interno del dramma un cambiamento di segno allo *status* di Edipo.

Ribaltamento a parte, l'originalità di Sofocle non sta nel fatto che Edipo incarni al tempo stesso colui che è in cima alla gerarchia sociale e colui che non è neppure membro della società, ma nell'aver trasformato questa dicotomia in simbolo della nuova condizione dell'uomo che, non più in possesso della verità assoluta (Tiresia), può divenire con la sua *gnome* uguale a un dio o meno di nulla a seconda dell'uso che ne fa.

Si è detto che anche ai livelli della forma dell'espressione si applica un ribaltamento. Dal punto di vista lessicale, le opposizioni più macroscopiche riguardano Edipo —che è il centro generatore della vicenda— (re/*pharmakós*, marito/figlio, padre/fratello, vedente/cieco), ma poi vengono coinvolti gli altri personaggi come in una sorta di contagio (si pensi al valore anche metaforico della peste). Così Giocasta si scoprirà madre e Tiresia chiaroveggente.

Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, Girard[7] sostiene che i meccanismi interiori che determinano a turno le azioni e le accuse reciproche di Edipo, Creonte e Tiresia sono gli stessi e che a risolvere l'indifferenziazione violenta così creatasi interviene la verità del mito che rivela in Edipo l'eccezione mostruosa e quindi il colpevole da allontanare col rituale espiatorio. La tesi di Girard sembra più l'adattamento della tragedia a una teoria preesistente che il frutto di una ricerca nel dramma di elementi che

3. Cfr. Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris: Les Belles Lettres, 1981.
4. Cfr. Jean-Pierre Guépin, *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1968, p. 89-91.
5. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*
6. Cfr. René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano: Adelphi, 1980.
7. *Ibid.*

quella teoria confermino. Edipo infatti, diversamente dagli altri personaggi, è caratterizzato in maniera molto decisa dalla sicurezza nella propria intelligenza e dalla profonda coscienza di ciò che il suo essere re comporta: due tratti questi che determinano tutto il suo agire e che mai compaiono in Creonte e Tiresia. L'alta carica che occupa fa sentire Edipo moralmente obbligato a indagare sulla morte di Laio per liberare Tebe dalla peste. Neppure i dubbi che insorgono sui suoi natali lo distolgono dalla ricerca perché, orgogliosamente proclamatosi figlio della *tyche*, sa che non dalle origini ma dalle azioni deve essere giudicato un uomo. La sua intelligenza, che va di pari passo con la *curiositas* e con l'ansia di sapere, gli impedisce di ascoltare Tiresia, Giocasta e il pastore che lo aveva portato sul Citerone quando, a turno, cercano di dissuaderlo dallo spingersi troppo in là nella conoscenza.

A differenza dei due aspetti intrinseci del carattere di Edipo, la *hybris*, spesso chiamata in causa addirittura come unica molla dell'agire del personaggio, in realtà non appartiene al suo essere: egli piuttosto la sfiora quando, per esempio, Creonte mette in discussione il potere conferitogli dal suo ruolo. Allora, e solo allora, per difendersi da una provocazione esterna, Edipo trasforma la sua grandezza in affermazione di assolutismo. Proteggere la sua forma, cioè il suo essere tiranno, è effetto di una paura che risale a prima della sua conquista del potere, il quale in qualche modo ne ha provocato la rimozione. Il terrore di Edipo ha origine dalla profezia di Apollo, ma diviene tratto distintivo del suo carattere a tal punto che «di fronte all'oracolo Edipo non si pone conoscitivamente […]. Le sue azioni non sono indirizzate a capire ma a sfuggire alla paura suscitata dall'annuncio del dio».[8]

Anche sulla caratterizzazione dei personaggi agisce lo «schema operativo di rovesciamento».

Per quanto riguarda Edipo, per esempio, la *gnome*, che gli ha procurato la sovranità e l'ha guidato per anni in una reggenza illuminata, ora, di fronte al palesarsi di una verità che significherebbe la perdita del trono, cede alla *hybris* e la profonda coscienza dei doveri che, come re, gli competono si trasforma in abuso di potere quando gli è contestata la supremazia. Il rovesciamento è dunque strutturale, ossia agisce su ogni livello del dramma e secondo una modalità comune. E questo genera ambiguità. Infatti, anche se inizialmente il timore di perdere il potere, la cui solidità era servita a Edipo a rimuovere la più antica paura dell'oracolo di Apollo, gli impedisce di «collegare un vaticinio all'altro, di confrontare il suo con quello di Laio, di confrontarli entrambi con le parole profetiche di Tiresia»,[9] tuttavia il metodo di ricerca di Edipo si rivela alla fine affatto efficace sul piano dell'indagine sulla morte di Laio, anzi è proprio il perfetto funzionamento di quel metodo che trasforma Edipo da accusatore in accusato, da tiranno in *pharmakós* ed esule. Ma allora

> se la molla vera della tragedia è […] questa forma dell'inversione che opera come uno schema logico, si comprende come il racconto drammatico resti

8. Diego Lanza, «La paura di Edipo», *Aut Aut*, n. 184-185, luglio-ottobre 1981, p. 31.
9. *Ibid.*

> aperto a interpretazioni diverse e che l'*Edipo re* abbia potuto assumere un senso nuovo man mano che, attraverso la storia del pensiero occidentale, il problema dell'ambiguità dell'uomo si è spostato, ha cambiato terreno e si è formulato in termini diversi da quelli in cui si formulava per i tragici greci l'enigma dell'esistenza umana.[10]

Diversi da Sofocle, questo è il punto. Ma declinati secondo una linea comune di tendenza dalla quale il dramma greco rimane escluso: isolato archetipo da cui nessuno sembra voler prescindere, ma che tutti trasgrediscono nella struttura e nell'intento.

I rifacimenti

La breve analisi che proponiamo in queste pagine è circoscritta alla produzione teatrale. Il corpus scelto comprende otto opere.[11] A queste si aggiunge in chiusura la transcodificazione cinematografica di Pasolini, la cui inclusione è motivata dal fatto che il film rappresenta il momento culminante della storia che ci accingiamo a ricostruire.

L'*Oedipus* di Seneca, unica tragedia romana che si conservi sull'argomento —di un omonimo testo di Giulio Cesare si ha solo notizia—, contiene già le trasgressioni che rendono compatta la costellazione delle rielaborazioni nei confronti del modello sofocleo. Si tratta, da un lato, della comparsa in Edipo del senso di colpa, malessere latente che lo fa sentire infetto e quindi responsabile del morbo che si è abbattuto su Tebe, e, dall'altro, del sempre più marcato emergere in Giocasta della madre a scapito della moglie. A provocare il senso di colpa è

> una alterazione della temporalità opposta e simmetrica a quella […] determinante nel testo greco: il ritardo del comportamento psichico rispetto agli eventi garantiva l'estraneità pulsionale alla trasgressione e la riduzione a disperato desiderio della dimensione autoritaria, incolpevole e razionale; viceversa il coinvolgimento psichico nel parricidio-incesto e la condanna della coscienza verranno segnalati dall'*anticipo* del sistema comportamentale rispetto agli eventi. Un anticipo espresso in forme diverse, comunque raggruppabili attorno alla categoria principe del *presentimento*.[12]

10. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 120.
11. Anche per ragioni di spazio, abbiamo ignorato numerose *pièces* teatrali —da Giovan Andrea dell'Anguillara, *Edippo* (1560) a Joséphin Peladan, *Œdipe et le Sphinx* (1897), da Stéphane-Georges Saint-Georges de Bouhélier, *Œdipe roi de Thèbes* (1919) al recente *Edipo Asesor* (1991) del cileno Benjamín Galemiri, postmoderna propaggine di una riscrittura ludica della tragedia iniziata con Cocteau— che non modificano la sostanza del nostro discorso. Per un'analisi più articolata dell'argomento, rinviamo al fondamentale volume di Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino: Einaudi, 1994; e a Guido Avezzù (a cura di), *Edipo, variazioni sul mito*, Venezia: Marsilio, 2008, dedicato ai testi di Sofocle, Seneca, Dryden e Lee, Cocteau. Un discorso molto diverso meriterebbe invece *The Gods Are Not to Blame* (1968) del nigeriano Ola Rotimi, rilettura politico-allegorica della tragedia in chiave africana, tra colonialismo e decolonizzazione.
12. Guido Paduano, «Edipo re: gli oracoli e la logica del tempo», in Bruno Gentili, Roberto

Per un'analisi più accurata di questo aspetto comune agli Edipo dei rifacimenti si rimanda all'articolo di Guido Paduano. Qui si preferisce trattare l'altra componente che unisce le riscritture opponendole alla tragedia greca: il modificarsi della natura del rapporto di Edipo e Giocasta in direzione sempre più esplicitamente materno-filiale, di contro al legame assolutamente paritetico o comunque privo di qualsiasi connotazione incestuosa, anche solo inconscia, dei protagonisti di Sofocle.[13]

Nella tragedia greca Giocasta interviene nell'azione come esponente di un irrazionalismo che ha «l'unico fine di occultare la verità, di proteggerla dalla penetrazione di qualsiasi sapere, umano o divino che sia».[14] Ella dunque si contrappone a Edipo su un piano dialettico e filosofico, e mantiene tale ruolo anche nel momento della sua definitiva uscita di scena quando ormai l'evidenza dei fatti si è imposta e solo il metodo empirico di Edipo ingiunge di concludere a qualsiasi prezzo l'indagine. Neppure l'atteggiamento di Giocasta nei confronti del protagonista si avvicina o in qualche modo suggerisce la maternità. La regina è moglie attenta ai problemi del consorte, stimata e tenuta al corrente di tutto da un marito che non ha dimenticato di avere, anche se indirettamente, ricevuto da lei il potere che, entro certi limiti, condividono. Anzi, il loro legame è così serenamente coniugale che la scoperta della sua natura incestuosa impedisce a Giocasta di sostenere la realtà di uno sposo che si è rivelato anche figlio, inducendola al suicidio, e costringe Edipo ad accecarsi per non vedere più le persone amate che ora gli appaiono in una luce mostruosa.

La catarsi, immediata e ineluttabile nella tragedia greca, tarda invece a compiersi nell'*Oedipus* senechiano. Edipo si è già accecato quando Giocasta, uscita precedentemente di scena, si ripresenta a lui inizialmente esitando, ma poi chiamandolo figlio (vv. 1008b-1009, «Quid te vocem? / Gnatumne? – Dubitas? Gnatus es: gnatum pudet»). L'orrore dello scoprirsi madre impedisce alla Giocasta di Sofocle anche solo di rivedere Edipo prima di uccidersi, il che conferma la totale estraneità del personaggio a implicazioni incestuose. In Seneca invece, dopo che l'insostenibile realtà è affiorata, la maternità viene in un certo senso vissuta, seppure in modo tardivo e drammatico. Giocasta cerca Edipo come un figlio e, pur sentendosi comunque «*incesta*» (v. 1025) e «*mater*

Pretagostini, *Edipo: il teatro greco e la cultura europea* (atti del convegno internazionale: Urbino, 15-19 novembre 1982), Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 99.

13. Nonostante l'insistenza, anche in tempi recenti, di molti studiosi in direzione contraria. Si rimanda, per tutti, a Giulia Sissa, *Eros tiranno: sessualità e sensualità nel mondo antico*, Bari: Laterza, 2004. Una sintesi sulla controversia tra grecisti e psicoanalisti si trova in Dominique Giovannangeli, *Métamorphoses d' Œdipe. Un conflict d'intérpretations*, Paris-Bruxelles: De Boeck Université, 2002. Un tentativo di "mediazione" nel dibattito è riscontrabile in Francesco Orlando, «L'Edipo cristiano e quello pagano» (recensione a Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino: Einaudi, 1994), *La Rivista dei Libri*, n. 10, 1994, p. 12-14 [poi in Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino: Einaudi, 1997, p. 244-255]. Per quanto ci riguarda, restiamo tuttavia sulle posizioni di Vernant, Vegetti e Paduano nei confronti dei quali questo saggio è debitore.

14. Mario Vegetti, *op. cit.*, p. 31.

nefanda» (v. 1030), quindi responsabile quanto il protagonista del legame incestuoso, accusa il destino della loro infelice sorte. Anche se retrospettivamente, Seneca ha insomma innestato nella protagonista femminile l'istinto materno che invece in Sofocle non solo era assente prima dell'incesto, ma veniva anche drammaticamente e drasticamente rifiutato in seguito.

Presentimento della colpa in Edipo e accettazione della maternità in Giocasta sono le due importanti innovazioni del testo latino. Sebbene Sofocle resti l'*auctoritas* cui tutti fanno riferimento, è dunque di fatto l'operazione drammaturgica senechiana a far scuola presso i moderni, avviando una sorta di "freudizzazione" sotterranea *ante litteram* dei personaggi e delle vicende. Si intende che la matrice freudiana è ovviamente accolta ed esplicitata solo negli autori del Novecento, benché segnali anticipatori di questa interpretazione si avvertano con frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina al fatidico 1900, anno della pubblicazione del *Die Traumdeutung*,[15] dove per la prima volta Freud evoca il mito di Edipo.

Corneille è il primo dei grandi autori moderni a riprendere con successo il soggetto,[16] ma è anche il meno significativo per quanto riguarda l'orientamento comune ai rifacimenti che sfocerà nell'interpretazione psicoanalitica del mito. In lui prevale infatti l'esigenza di adattare il soggetto ai gusti di un pubblico in cerca di storie d'amore a lieto fine (donde l'introduzione dell'episodio di Teseo e Dirce). Tuttavia il drammaturgo francese accetta, come in seguito Dryden e Lee, Voltaire e altri, la sostituzione senechiana dell'ombra di Laio all'oracolo di Delfi: «Riportare Laio a stretto contatto con l'esperienza di Edipo vuol dire stabilire un circuito di rapporti personali, dove non è più possibile la deresponsabilizzazione garantita dalla gelida estraneità di Delfi».[17] La paternità di Laio, tra l'altro, è indovinata a livello inconscio da Edipo: questi infatti ricorda di essersi commosso mentre quello agonizzava. Turbamento e senso di colpa sono dunque provocati in Edipo da suoi atteggiamenti illeciti nei confronti di un genitore.

Dryden e Lee recuperano la traccia di Seneca e vanno oltre. Con un'anticipazione audace fanno dire a Giocasta che ama Edipo come una parte di lei e che averlo tra le braccia è come cullare un figlio. Come in Seneca, Edipo e Giocasta si incontrano anche dopo che l'incesto è stato scoperto: anzi, essendo nel dramma inglese la colpa ascritta interamente al fato, Edipo può lasciare che Giocasta cerchi conforto tra le sue braccia. Ma l'ombra di Laio insorge e lo impedisce. Anche lontana dal figlio e ormai agonizzante, comunque, Giocasta lo invoca ancora, dicendolo suo per sempre.

Voltaire mostra un maggiore interesse per l'incesto rispetto al parricidio. Malgrado ciò, come in Corneille, Edipo, narrando l'episodio dell'omicidio di Laio, ricorda il proprio turbamento e in seguito, scopertosi parricida, invoca

15. Cfr. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig/Wien: Franz Deuticke, 1900 (in realtà 1899).
16. Per i limiti del precedente rifacimento di Giovan Andrea dell'Anguillara, cfr. Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, *cit*., p. 266-270.
17. Guido Paduano, «Edipo re: gli oracoli e la logica del tempo», *cit*., p. 109.

Laio perché si vendichi di lui, «monstre détesté» (a. IV, s. IV). Quanto all'incesto, è lo stesso Edipo a informare Giocasta della natura del loro rapporto e a ingiungerle di non chiamarlo più sposo, ma figlio. E la regina, allontanatasi definitivamente da lui, lo invocherà con quel nome accettando dunque, pur con disperazione, lo stravolgimento della loro unione in senso materno-filiale.

Voltaire compie un ulteriore passo verso l'interpretazione psicoanalitica del mito di Edipo. Già prima di apprendere che Edipo è suo figlio, infatti, c'è in Giocasta una reticenza irrazionale ma forte, sul piano emotivo e fisico, nel cedere a lui come amante: l'attrazione, che pure esiste, ha una natura che le è sconosciuta: «[…] je sentis dans mon âme étonnée / des transports inconnus que je ne conçus pas; / avec horreur enfin je me vis dans ses bras» (a. II, s. II).

Convinto che proprio gli sforzi dei suoi predecessori di "correggere" le presunte incongruenze di Sofocle inserendo episodi fuorvianti abbiano inficiato la possibilità di riproporre la tragedia di Edipo ai contemporanei, Martínez de la Rosa recupera il dramma greco cercando di «vaciar el metal antiguo, sin liga ni mezcla extraña, en un molde moderno».[18] Malgrado ciò, l'*Edipo* spagnolo resta tanto lontano da Sofocle quanto lo sono i rifacimenti precedenti. È il fantasma di Laio che, apparendo a Edipo, pronuncia con una ambigua frase la sua condanna. E in precedenza Giocasta aveva raccontato di non aver potuto abbracciare le figlie, pur volendolo, perché il suo stesso petto le respingeva e in questo riconosceva presagi funesti. Né valgono a riconfortarla le parole di Edipo che anzi le fanno tornare in mente la triste storia di Tebe, dall'assassinio di Laio allo sconvolgimento della terra che accompagnò la nascita del loro primogenito. Segni divini, ansie per il futuro, lo spettro di Laio che incombe accusano in anticipo i protagonisti, nei quali il senso di colpa è presente fin dall'inizio come indefinibile tormento interiore. In effetti di Sofocle è rispettata l'assenza di desiderio, anche inconscio, dell'incesto e il conseguente drastico rifiuto di esso da parte di Edipo e Giocasta. Ciò nonostante, il protagonista è lontanissimo dal sentirsi assolutamente incolpevole come invece è convinto di essere il personaggio sofocleo.

L'*Ödipus und die Sphinx* di Hofmmansthal narra le vicende di Edipo fino alle nozze con Giocasta, chiudendo la narrazione dove Sofocle l'aveva iniziata. Il raffronto col dramma greco, anche se impossibile sul piano strutturale, si rivela però molto interessante per quanto riguarda la caratterizzazione di Edipo e la funzione dell'oracolo. Per la prima volta, il protagonista è implicato a livello libidico sia nel parricidio che nell'incesto. Ambiguamente cosciente che si tratti di suo padre, Edipo uccide Laio e, malgrado questo terribile sospetto che lo fa vacillare per un attimo, sposa Giocasta. La conferma definitiva della dimensione freudiana del dramma austriaco[19] è l'oracolo «che […] non è qui un antecedente assoluto, ma solo chiarimento di cose già prima avvertite nel

18. Francisco Martínez de la Rosa, *Edipo* (advertencia), in Id., *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, Madrid: Ediciones Atlas, 1962, p. 216.
19. Per i rapporti tra Hofmannsthal e Freud si rinvia a Abigail Gillman, *Viennese Jewish Modernism. Freud, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, and Schnitzler*, State College, PA: Penn State University Press, 2009.

profondo».[20] Il sogno è dunque rivelatore e anticipatore: si instaura così una sorta di «equivalenza tra oracolo e fantasma (o meglio la dipendenza dell'oracolo dal fantasma)».[21]

Varcata con Hofmannsthal la soglia dell'inconscio, gli autori del Novecento possono rendere del tutto esplicito il desiderio del connubio col figlio in Giocasta (Cocteau) e addirittura far vivere coscientemente l'incesto alla sola protagonista femminile (Gide) o a entrambi (Pasolini).

La Giocasta di Cocteau dichiara apertamente: «Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune?» (a. I, *Le fantôme*). Perciò in assenza del figlio che crede morto, la regina cerca negli approcci a un giovane soldato che potrebbe somigliargli la soddisfazione del suo desiderio. Dal canto suo, Edipo confessa di desiderare un amore materno (a. III, *La nuit de noces*):

> Tiresias: J'entends: Aimez-vous la prendre dans vos bras?
> Œdipe: J'aime surtout qu'elle me prenne dans les siens.

E poco più oltre Edipo dirà: «[…] j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel», finché in un lapsus di chiara matrice freudiana risponderà a Giocasta: «Oui, ma petite mère chérie…», mentre questa lo aiuta a svestirsi.

In modo meno scoperto e meno giocato in superficie tra doppi sensi e provocazioni nella costruzione dei personaggi e dei dialoghi rispetto a Cocteau, l'*Œdipe* di Gide costituisce un ulteriore passo verso l'incesto cosciente. Giocasta sa chi è veramente Edipo, ma nasconde la verità finché ciò serve a proteggere il loro rapporto. Solo il rifiuto di Edipo di accettarlo continuando a mentire senza divulgare una storia che «peut n'être su que de nous» (a. III), come vorrebbe Giocasta, provoca la tragedia. L'evoluzione in senso freudiano del personaggio di Giocasta è molto marcata: la regina è cosciente di avere un rapporto incestuoso col figlio che sa parricida; mantiene il segreto su questa storia evidentemente per paura di perdere Edipo; anche quando la verità è affiorata, si rammarica che il figlio non voglia accettarla acconsentendo a vivere l'incesto.

Fino a Gide compreso tuttavia, Edipo non arriva mai alla coscienza dell'incesto prima che i fatti lo accusino. Solo in Cocteau un lapsus freudiano lo porta a chiamare Giocasta «petite mère!», ma seguono immediate le scuse del giovane. In ogni caso la scena (e l'intero dramma) non vuole avere nessuna pretesa di approfondimento psicologico.

È dunque solo con l'*Edipo re*[22] di Pasolini che l'adesione alle teorie freudiane si produce senza riserve e con un ulteriore elemento di originalità. Lo scrittore-regista infatti non solo porta a compimento

20. Guido Paduano, «Edipo re: gli oracoli e la logica del tempo», *cit.*, p. 107.
21. *Ibid.*
22. Delle opere fin qui analizzate è quella che abbraccia il lasso di tempo più esteso della storia di Edipo: dal suo abbandono sul Citerone all'auto-accecamento.

> il processo di autocoscienza incestuosa in Edipo e Giocasta avviato con Seneca, ma si discosta al tempo stesso dai rifacimenti anteriori per la sostituzione dell'autore al protagonista, resa possibile dalla proiezione onirica del passato autobiografico di Pasolini in quello mitico-tragico di Edipo. Gli stessi rifacimenti del '900, dove l'interpretazione freudiana è più marcata, "psicoanalizzano" Edipo: Pasolini fa invece dell'autoanalisi.[23]

Nel suo *Edipo* si trovano, fra l'altro, espresse al grado più alto di esplicitazione le due condizioni dell'incesto: odio irrazionale e reciproco tra padre e figlio, che induce Edipo al parricidio; attrazione fisica tra madre e figlio. Tale significazione tende addirittura ad accentuarsi nel passaggio dalla sceneggiatura al film grazie all'uso sapiente dei codici audiovisivi[24] e alla ulteriore soppressione di scene e frammenti dialogici su cui si incardina l'ideologia della tragedia greca. Profondamente alterata ne risulta la caratterizzazione di Giocasta, che mai affronta Edipo sul piano dialettico, come invece avviene in Sofocle, e adotta anzi nei suoi confronti l'atteggiamento protettivo di una madre. Succede, per esempio, dopo lo scontro tra il re e Creonte: mentre parla, Edipo poggia il capo sul grembo di Giocasta che pare quasi cullarlo.

La totale assunzione del ruolo materno da parte della sposa si concretizza quando questa racconta a Edipo la storia di Laio e dell'oracolo come si narrano le fiabe ai bambini (f. XLVI).[25] Il tono della recitazione è dolce, tranquillizzante; la struttura del racconto favolistica.

Nel film, in definitiva, Pasolini riduce drasticamente le componenti politiche, filosofiche e religiose, tutte di carattere pubblico, per riprendere quasi unicamente la storia privata dell'uomo Edipo, in cui si proietta come in uno specchio. D'altronde è lui stesso a dichiararlo *apertis verbis*: «con questo film io racconto il mio complesso di Edipo […]. Io insomma rappresento la mia vita, […] io racconto un'esperienza personale».[26]

Il cerchio si chiude

Nonostante il carattere a fortiori schematico della nostra analisi, ci pare risulti evidente l'evoluzione in senso "freudiano" dei personaggi di Edipo e, soprattutto, di Giocasta già a partire da Seneca. In Sofocle infatti non solo la regina è lontana dalla coscienza dell'incesto, nonché da una qualsiasi forma di

23. Daniela Aronica, «Sulle tracce di una transcodificazione: "Edipo re" da Sofocle a Pasolini», *Autografo*, Franco Angeli, a. IV, n. 11, 1987, p. 7.
24. Valgano due esempi a dimostrazione di quanto affermato: l'attrice Silvana Mangano interpreta sia la madre nel prologo del film sia Giocasta nei due capitoli centrali che rimandano in modo esplicito al mito e alla tragedia sofoclea, rispettivamente; il tema musicale della madre ritorna poco prima che Edipo affronti la Sfinge, la cui uccisione gli varrà le nozze con Giocasta (f. XXIII).
25. Indichiamo con la lettera f. seguita dal numero romano la scena del film individuata numerando in sequenza le scene del *découpage*: Pier Paolo Pasolini, «"Œdipe roi" Découpage et dialogues in extenso», *L'Avant-scène du cinéma*, n. 94, novembre 1969, p. 11-37.
26. M.R. (intervista a cura di), «Pierpaolo [*sic*] Pasolini e l'autobiografia», *Sipario*, n. 258, 1967, p. 26.

desiderio di esso, ma addirittura netti e disperati sono il rifiuto e l'orrore verso tale legame quando questo viene svelato. Seneca stravolge subito la natura della Giocasta sofoclea facendole accettare il suo rapporto col figlio, anche se presto giunge il suicidio riparatore e liberatore. Corneille è lontano per ragioni storico-culturali da questi moduli. Ma con Dryden e Lee si torna a una costruzione pre-freudiana del personaggio: Giocasta sente inconsciamente che Edipo è suo figlio e si mostra disposta a vivere l'incesto una volta che tale si è rivelato il loro rapporto. Anche la Giocasta di Voltaire avverte nel suo legame con Edipo un turbamento che la lecita unione con Laio non le provocava e, come la Giocasta di Seneca, quando si scopre incestuosa, si rivolge a Edipo chiamandolo figlio. Martínez de la Rosa si discosta in parte dagli immediati predecessori, mentre con il rifacimento di Hofmannsthal si entra in pieno clima psicoanalitico. Sorprende, e al tempo stesso è rivelatrice della nuova temperie culturale, la rapidità con cui le teorie di Freud si trovano rispecchiate in *Ödipus und die Sphinx*. Non si può parlare di accettazione o meno dell'incesto da parte dei protagonisti perché il dramma si chiude con il loro matrimonio, ma certamente almeno Edipo, anche se in modo ambiguo, ha coscienza della natura del legame che li unisce, perciò significativamente propone a Giocasta una sorta di rimozione cautelativa nei confronti del futuro «Vorbei! Vergessend leben wir! / Jokaste!» (È passata! Dimenticando viviamo! / Giocasta!).[27] La Giocasta di Cocteau ha un forte desiderio dell'incesto e poi un'ambigua coscienza di esso che affiora nei lapsus e nei gesti, ma soprattutto è l'unica che riesce a "viverlo" grazie a una significativa forzatura: il ritorno di Giocasta a Edipo come fantasma che solo lui può toccare e vedere. In Gide Giocasta è pienamente cosciente dell'incesto che tiene nascosto a Edipo per paura di perderlo. Il suo suicidio sembra quasi causato dal dolore per il rifiuto del figlio di accettare quel rapporto con lei più che dalla vergogna per il medesimo. In Pasolini infine la coscienza dell'incesto è in entrambi i protagonisti (f. XLIX). I loro meccanismi di rimozione tuttavia agiscono così nel profondo che la scoperta della vera natura del loro rapporto, quale emerge dai fatti, li sconvolge come se veramente Edipo apprendesse di essere incestuoso dalle parole del servo di Laio (f. LI) e Giocasta ugualmente da quel discorso, ma quasi per una sorta di telepatia, non essendo presente al dialogo (f. LII). La rimozione consente dunque nel film la compresenza della coscienza dell'incesto e della drammatica reazione alla sua "scoperta". Nella sostanziale fedeltà alla lettera del testo greco, l'*Edipo re* di Pasolini, con alcune modifiche di derivazione freudiana, ribalta quindi completamente l'ideologia sofoclea rappresentando il punto di arrivo di quel progressivo distacco dalla tragedia greca iniziato con Seneca.

È qui dove andrà dunque ricercata la prefigurazione letteraria delle teorie psicoanalitiche sulla sessualità infantile che Freud pensò di riscontrare, a nostro giudizio erroneamente, in Sofocle.

27. Hugo von Hofmannsthal, *Dramen* (vol. II), Frankfurt: S. Fisher Verlag, 1954, p. 415.

Opere teatrali citate

Sofocle, Οἰδίπους Τύραννος, V sec. a.C.
Lucius Annaeus Seneca, *Oedipus rex*, I sec. d.C.
Pierre Corneille, *Œdipe*, 1659
John Dryden e Nathaniel Lee, *Oedipus: A Tragedy*, 1679
Voltaire, *Œdipe*, 1718
Francisco Martínez de la Rosa, *Edipo, tragedia*, 1829
Hugo von Hofmannsthal, *Ödipus und die Sphinx*, 1904-1905
Jean Cocteau, *La machine infernale*, 1934. Cocteau è anche autore del libretto per l'opera-oratorio di Igor Stravinsky, *Oedipus rex*, 1927 (tradotto in latino dall'abate Jean Daniélou), e di *Œdipe roi* (1937)
André Gide, *Œdipe*, 1930
Pier Paolo Pasolini, *Edipo re* (1967, film)